

Penser le monde

Entretien avec Marie-Line Laplante

Solange Lévesque

Numéro 82 (1), 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25387ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lévesque, S. (1997). Penser le monde : entretien avec Marie-Line Laplante. *Jeu*, (82), 34-41.

Penser le monde

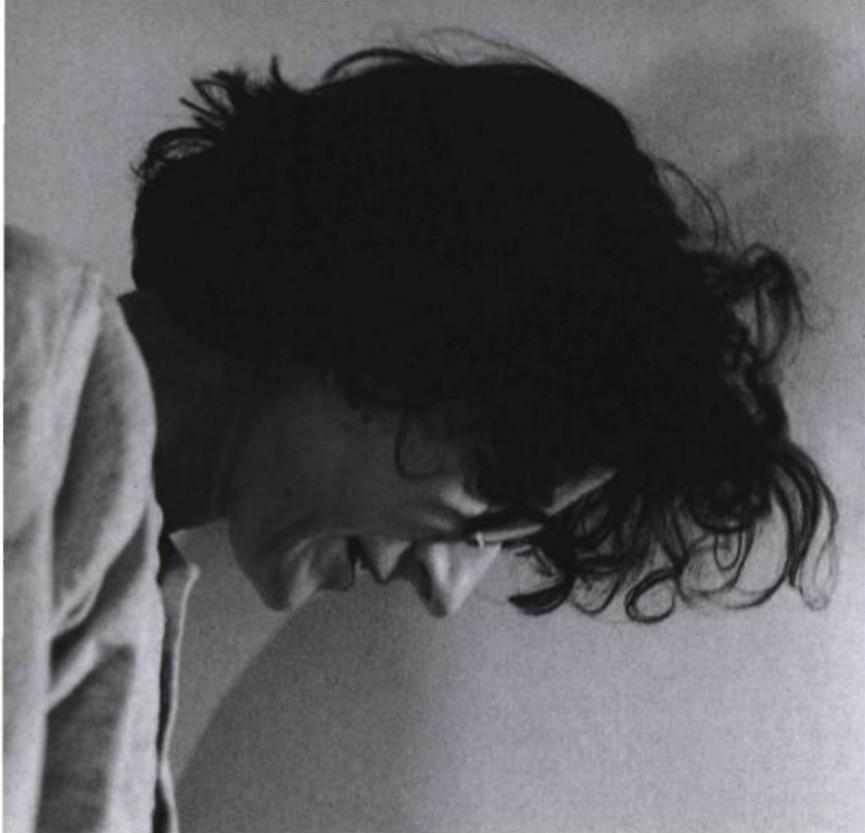
Entretien avec Marie-Line Laplante

Qu'est-ce qui vous a amenée à écrire ?

Marie-Line Laplante – Je ne pourrais le dire ; ça remonte à trop loin, ça date de trop longtemps... L'alphabet est placé entre les mains de tout le monde. On ne se met pas tous nécessairement à dessiner ou à faire de la sculpture, mais on vit tous avec l'alphabet. En conséquence, les possibilités d'écrire sont très grandes ; je pense qu'à peu près chaque personne, à partir du moment où elle possède l'alphabet, peut tenter une espèce d'écriture personnelle, quelque chose qui s'appelle la création. Écrire a toujours été présent pour moi ; avec des hauts et des bas. Il y a eu des arrêts. Par exemple, j'ai choisi d'étudier les arts plastiques. Au cégep, je me suis concentrée sur les arts visuels ; à ce moment-là, l'écriture est tombée un peu, j'avais un autre code à découvrir. Je pense que je suis revenue à l'écriture dans un second souffle. Le stylo et le papier sont toujours proches, accessibles ; il y a, dans la pratique de cet art, une économie de moyens qui fait qu'on peut griffonner presque en cachette, sans que personne ne le sache, alors que pour peindre, par exemple, il faut un atelier, et c'est déjà plus officiel. L'écriture a quelque chose de réservé, d'en retrait, qui fait qu'on peut presque écrire à l'insu de soi-même, sans trop se le dire.

Après avoir obtenu un baccalauréat en philosophie, Marie-Line Laplante se consacre désormais à l'écriture dramatique. À l'hiver 1997, *Une tache sur la lune* (comédie, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 1997) est créée au Théâtre de Quat'Sous. C'est la première pièce jouée de Marie-Line Laplante, mais ce n'est pas sa première œuvre, puisqu'elle a déjà déposé plusieurs autres textes au CEAD : *La terre tourne rondement* (comédie, 1994) ; *le Couteau et la Bouche* (tragédie, 1991) ; *Ciel* (tragédie, 1993) ; *l'Homme assis* (tragédie, 1995) ; *Comme des chaises* (comédie, 1995) ; *Marais* (tragédie, 1996) ; et, enfin, *Crier comme un aveugle qui a perdu son bâton* (1996), une dramatique radiodiffusée sur la chaîne FM de Radio-Canada en 1996. *Le Couteau et la bouche* et *Une tache sur la lune* lui ont valu la Prime à la Création 1994 du Fonds Gratien Gélinas.

Après avoir terminé ma formation en arts plastiques, je suis donc retournée vers l'écriture. C'était pour moi une période de recherche. J'ai erré, comme plusieurs, et j'ai décidé d'aller en philosophie, parce que j'aime les idées. J'aime la pensée, le fonctionnement de la pensée, j'aime jouer avec les idées, réfléchir. Au fond, il n'y a rien d'incompatible entre le jeu de l'alphabet, les codes visuels et les idées. La philosophie, c'est aussi l'attrait des dialogues : ceux de Platon, bien entendu. Je garde un bon souvenir des cours sur la tragédie grecque. Un professeur, monsieur Pierre Gravel, m'a donné accès à cette écriture. Ce n'est pas rien, cette rencontre avec le début du théâtre ;



Marie-Line Laplante.
Photo : Martine Audet.

on n'a pas, dans les autres formes d'art, de sources aussi claires ; on ne peut pas dire, par exemple : « voilà, c'est à cet instant-là que les premières peintures se sont faites » ; le théâtre n'est pas vieux. Un peu comme pour le cinéma, on voit son origine ; en même temps, il demeure assez obscur pour conserver une part de mystère. Nous nous chicanons encore sur la définition de tragédie ; est-ce que c'est le bouc qu'on a sacrifié ? Nous sommes encore à l'aube du théâtre. Cela a quelque chose d'impressionnant. Les dialogues m'attirent énormément ; ils mettent en jeu une technique qui me passionne. Après la philosophie, donc, mon écriture s'est cristallisée autour du théâtre. Présentement, je me sens vraiment sur une lancée. Mon errance a pris fin ; je me sens bien, il y a une étape de franchise. À un moment donné, ça se produit : c'est un plaisir, il y a

une véritable joie à prendre le crayon et à commencer à écrire une pièce. Certains écrivains disent : « Ah, il faudrait bien que j'aie écrit, ça n'a pas de bon sens, mon roman n'avance pas... » Je trouverais affreux d'être dans une telle relation avec l'écriture, qui constitue un plaisir pour moi.

En ce moment, vous vous en tenez presque exclusivement à l'écriture théâtrale ?

M.-L. L. – C'est vraiment le théâtre qui m'inspire. Il y a un aspect très visuel dans le théâtre. D'ailleurs, je n'exclus pas le jour où je mettrai moi-même la main à la mise en scène. Dans les années soixante-dix, en arts visuels, il y a eu le mouvement des installations et de la performance ; il y avait déjà là une part d'expérimentation théâtrale. Le théâtre cristallise tout ce que j'aime. Souvent, je m'amuse à dire – mais ce n'est qu'une formule : écriture + arts visuels + philosophie = théâtre. L'aspect concret du théâtre me plaît. Je pense que j'y suis pour un bout de temps.

Quand on parle de votre théâtre, on évoque souvent le nom de Beckett... Quels sont les auteurs dramatiques qui vous inspirent et vous influencent ? Quelles sont vos sources ?

M.-L. L. – On a parlé beaucoup de Beckett parce que c'est *Une tache sur la lune* qui a été jouée et, par rapport aux comédies que j'écris, on peut assez facilement établir un lien avec lui. J'imagine que, si un jour on monte mes tragédies, on va se mettre à

me parler de Sophocle. Je dis Sophocle, parce que des trois tragiques grecs, Sophocle, Eschyle et Euripide, il en est un dont je me sens plus proche. Je pourrais considérer Sophocle comme une influence : il est vraiment lié à mon théâtre, par ses thématiques, sa façon d'équilibrer les choses, ses dialogues. On peut dire que j'ai dévoré les œuvres de ces auteurs grecs ; je les ai étudiées, regardées, retournées dans tous les sens ! Je me mets très volontairement sous influence. Actuellement, je suis en train d'écrire quelque chose, et il me semble qu'il y a du Tchekhov dans mon texte, alors je suis allée lire Tchekhov ; loin de m'éloigner d'une source, je vais voir dedans. Il y a aussi les dialogues de Platon qui m'ont influencée, pour revenir en Grèce, et il y a des passages de *la Bible*. Pour *l'Homme assis*, par exemple, je me suis dit, quand j'ai commencé à écrire, qu'on ne pouvait pas en rester aux Grecs ; on est aussi judéo-chrétiens. Il fallait qu'il y ait des motifs grecs, mais aussi judéo-chrétiens. À l'université, en philosophie surtout, on ne nous parle que des Grecs, toute l'influence biblique est occultée ; elle disparaît ! C'est incroyable ! Je voulais qu'il y ait toujours, dans cette pièce, ces deux motifs. Il y a bien évidemment la thématique d'*Edipe Roi*, avec laquelle plusieurs ont joué, mais il y a aussi toute la beauté du fameux soliloque de Job, qui est assis sur son tas de fumier. Pour moi, *la Bible* est pleine de couleurs. J'ai l'impression de lire les couleurs, on sent la terre, il y a quelque chose, là-dedans, qui me stimule énormément. Dans *Ciel*, une autre pièce, j'ai repris Sophocle, son *Ajax* que je n'aime pas tellement. Quelque chose m'interpellait quand même dans cette œuvre : un certain rapport entre la folie et la lucidité. J'ai aussi évoqué les lois de « la table » ; les personnages écrivent carrément des lois sur la table qui leur sert de radeau ; il y a encore là une allusion biblique assez évidente.

J'aimerais que vous me parliez de votre conception de l'inspiration. Comment vous vient-elle ? Comment la trouvez-vous ? Comment la maintenez-vous vivante ?

M.-L. L. – Je pourrais, même s'il me semble difficile de répondre à ces questions, parler d'une tension et d'une concentration. Il y a les actes volontaires auxquels j'ai déjà fait référence, mais il n'y a pas que ça. Il y a une tension qui vient porter au maximum ma perception personnelle du monde. Je crois que chacun de nous tient un angle de vérité. Le problème, c'est de s'y confiner. C'est de reconnaître cet angle et de savoir le tenir dans une tension, avec vérité. En réalité, ce n'est pas tant une question de contenu qu'une question de position, d'angle de vue, une façon de se tenir qui permet l'écriture, qui fait que, quelle que soit la chose qui advienne, cette chose soit maintenue dans l'angle de tension ; c'est cela, l'essentiel. Autrement, il n'y a pas d'enjeu réel. C'est un peu gros de parler de vérité, mais c'est ça. Il faut un effort pour arriver à quelque chose qui soit du vrai plutôt que du faux, un effort qui peut ressembler presque à de la douleur mais qui n'en est pas. On pourrait confondre. Pour résumer : c'est une relation avec le monde, une façon de se maintenir dans une relation avec le monde qui permet l'écriture. Ce n'est pas tellement de l'inspiration... Et c'est à partir de là que c'est intéressant et très difficile. Se maintenir dans un état de concentration et dans un angle juste quand vient le moment d'écrire. Maintenir le *la*, comme les musiciens. S'ajuster souvent. Toujours faire claquer le diapason à tout moment et retrouver son *la*, comme font les chanteurs des chœurs contemporains. Je le sens si



Sophocle. Bronze antique.

cette tension est perdue : quelque chose se perd. Il faut alors tout ramener dans l'angle précis, dans une relation précise. Au fond, c'est penser le monde entier, mais par le théâtre. Comme on est des êtres humains, on divise, on ne peut pas maintenir tous les angles. Moi, je choisis l'angle théâtral. Donc ce n'est pas l'inspiration. C'est d'ailleurs pourquoi je suis un peu mal à l'aise face au mot création, qui va de pair avec le mot inspiration ; pour moi, au XIX^e siècle, il y a eu une découverte extraordinaire : le sujet. Nietzsche dit : « Dieu est mort », et bizarrement, à partir de ce moment-là, nous nous retrouvons avec les qualités de Dieu : c'est nous qui créons. Le mot *créer* dans le sens de *faire de l'art* est apparu au XIX^e siècle. Officiellement en 1802, je crois. Il arrive au moment de la découverte du sujet, une découverte très forte et très puissante : nous découvrons que c'est nous qui faisons les choses. Ce n'est quand même pas rien ! Mais je pense qu'on est un peu pris là-dedans... Par exemple, par le terme originalité. On demande qu'une œuvre soit originale ; cela découle du même fait : si le sujet est à l'origine, forcément, ce qu'il fait doit être original ! Ce sont des critères auxquels on ne pense plus, qui sont acquis : il ne faut surtout pas qu'une œuvre ressemble à quelque chose d'autre, et il ne peut être question, comme au temps des Grecs, d'écrire dix-neuf pièces sur Œdipe Roi ! On va vous dire immédiatement que ce sujet n'est pas neuf, original. On ne se rend pas compte que cette attitude est récente, qu'elle est liée à la force du sujet. Mon malaise face au mot création pourrait se formuler ainsi : par la façon dont je prends les choses, c'est-à-dire l'acte artistique, je ne me sens pas tellement dans la création, mais plutôt dans une relation avec le monde. Il ne s'agit donc pas de nier le sujet, on ne peut pas revenir en arrière, mais de penser le monde par le sujet. L'effort personnel de penser est peut-être ce qu'il y a de plus important, au fond. Peut-être plus important que les résultats. Si je dis : « Je pense le monde théâtral », mon inspiration devient complètement extérieure à moi, dans un sens. Elle entre dans une relation. Ce n'est plus le sujet qui est l'origine de l'œuvre ; j'annonce qu'elle est hors de moi, dans une relation. Le vocabulaire devient un peu tendu et tordu ; parfois, j'accepte de dire « création » ; je n'aime pas « production » non plus, qui se rapporte au courant économique, communisme, le terme n'est vraiment pas adéquat. Parfois j'en arrive à un mot comme « fabriquer » ! Vous voyez que ça flotte un peu. Il faut rendre la justesse de l'angle, et c'est difficile.

Pensez-vous que l'œuvre se suffit à elle-même, qu'elle est la meilleure explication pour elle-même ? Les discours sur les œuvres sont toujours très difficiles à tenir... Même le discours sur la sienne propre...

M.-L. L. – Oui, mais il est à faire. Et vous marquez là le fait qu'il y a un effort à faire en ce sens. Or s'il y a un effort, je dirai : « Ça vaut la peine, on y va ! » C'est presque un parti pris chez moi de théoriser le travail ; ça se fait en même temps. J'ai des cahiers, des dessins, tout est noté, retenu. Ce qui fait que j'ai le goût d'écrire un livre sur mes tragédies ; j'ai eu la surprise de voir qu'elles me révèlent presque une histoire. Je continue de creuser ça ; il y a plusieurs concepts qu'il m'apparaît intéressant d'élaborer. À Paris, j'ai rencontré quelqu'un que j'ai beaucoup aimé. C'était un membre d'un comité de lecture qui m'envoyait des commentaires sur mes pièces ; ses commentaires étaient tellement justes ! Ça me faisait drôle ! On a parlé longtemps. Il était surpris de mon choix de parler de mon travail ; il semblait dire que, souvent, les auteurs ne veulent pas théoriser ou trop parler parce qu'ils craignent, d'instinct, de

perdre quelque chose, que quelque chose soit tué. Peut-être revient-on à la notion d'inspiration ; l'inspiration semble avoir été presque opposée à la théorie dans une symétrie terrible. Si on théorise, l'inspiration tombe, et si on est inspiré, la théorie n'est plus nécessaire ; je ne me sens pas prise là-dedans, puisque je ne suis pas dans l'inspiration. Ma position est plus dégagée.

Quels sont les problèmes qui vous stimulent, qui vous portent dans l'écriture ?

M.-L. L. – Carrément : l'humanité. C'est ce qui me préoccupe. Même si parfois je rêve d'aller m'isoler dans une petite cabane perdue dans un champ parce que je suis éçœurée, je suis comme la majorité des gens : profondément amoureuse de mon espèce. Je suis prise dans cette sorte d'étreinte, et c'est elle qui me fait écrire, j'en suis persuadée. C'est intrigant, l'espèce humaine. Pourquoi sommes-nous ainsi et pas comme ça ? Comment fonctionnons-nous ? Il m'a semblé que le théâtre (parce qu'il relève d'une sorte de mécanisme – j'ai toujours l'impression d'avoir affaire à une sorte de machine qui tourne) recelait un potentiel pour nous permettre de voir et de nous voir et, pour que cet angle de vue qui m'est propre, en tant qu'auteure, il soit possible de le partager ; c'est important. Qu'est-ce qui est le plus partagé par nous tous ? Sur quel fond circulent les humains ? Ce n'est pas tant la différence qui est difficile à nommer, que le semblable ; c'est ça qui ne frappe pas ; alors que la différence, elle, frappe. Qu'est-ce qui nous est commun ?

Quand j'ai commencé à travailler sur *le Couteau et la Bouche*, c'était le commencement du monde humain qui me préoccupait, son origine « actuelle » : on est toujours en train de partager ce début-là. Ça donné le sacrifice, le thème du sacrifice. Et j'ai rejoint sans le vouloir René Girard, un auteur que j'ai découvert il y a un an, qui pose le sacrifice comme fondement de la civilisation humaine. Pour moi, ça été de l'oxygène et de la lumière que de lire cet auteur, cette pensée. Souvent, les penseurs vont puiser dans l'art pour étayer et appuyer leur thèse ; l'art dans lequel il puise, lui, c'est le théâtre ; ce n'est quand même pas un hasard ! C'est le théâtre qui lui sert d'outil, entre autres, pour illustrer ses pensées, qu'il appelle « hypothèses ». Il a écrit quelque chose d'extraordinaire sur Shakespeare ; selon lui, c'est toute la circulation du désir qui est en jeu dans cette œuvre. Un ouvrage admirable et éclairant, qui fait du bien. J'ai l'impression d'avancer ; il nous faut penser le monde : nous allons le penser. Par l'effort personnel. Le mot personnel revient souvent dans mon discours ; qu'est-ce qui me fait découvrir ce fond commun, cette origine, ce « penser », dans le sens personnel ? J'ai l'impression que l'humanité poursuit un projet, non pas qu'il faille arriver à quelque chose mais plutôt comme s'il y avait une flèche, une direction, une tension : les choses vont dans un sens plutôt que dans un autre. Aristote dit qu'une chose veut arriver à sa fin, être ce qu'elle est. Je me souviens, il y a très longtemps, j'avais écrit : « Nous voulons être ce que nous sommes. » On court après ce qu'on a. L'humanité, prise comme quelque chose qui veut être, a besoin de la personne. L'individu est à l'espèce ce que la personne est à l'humanité. La personne dans le sens de cette capacité de penser personnellement, d'apporter son angle, de maintenir l'effort de penser et de comprendre ce monde, peut provoquer l'écroulement du dogmatisme. Marx, par exemple, a pensé son système ; ce qui ne va pas, c'est ce qu'on a fait de sa pensée. On n'a pas su élaguer, prendre, *penser*. Si on adopte la pensée des autres d'une façon plaquée, on est dans le dogmatisme.



Une tache sur la lune, de Marie-Line Laplante, a été créée au Théâtre de Quat'Sous en 1997, dans une mise en scène de Martine Beaulne. Sur la photo : Françoise Faucher, Frédéric Desager et Luc Durand. Photo : Josée Lambert.

C'est l'absence de critique, le refus d'adopter un angle à soi, la posture personnelle devant les choses...

M.-L. L. – Oui, la posture. Il y a quelque chose dans cet élan, cette motivation de l'écriture. C'est là qu'à mon insu une histoire s'est organisée dans mes pièces ; cela a commencé avec le thème du sacrifice, puis avec *le Couteau et la Bouche*, je découvre « les frères ennemis », comme thème et système ; ce sont des ennemis qui veulent s'entretuer et, par le sacrifice, ils évitent le meurtre et fondent la civilisation. Et je trouve que nous sommes actuellement dans ce système « des frères ennemis », à la fois compétitifs et fraternels : il faut s'entretuer et, en même temps, on a des règles de fraternité, une espèce de système extraordinaire qui a permis l'architecture, la musique et tout ça, mais aussi les guerres rangées comme on les connaît. Un système qui arrive peut-être à la fin de son cycle, au bout de ce qu'il pouvait apporter. Il faudra le remplacer par un autre système aussi fondamental, et ce sera très certainement le système de l'amour. Cela implique toutefois quelque chose de grave, de dangereux : la disparition du système des frères ennemis. Je crois profondément que, pour qu'advienne l'amour, il nous faudra « sacrifier » les frères ennemis. Sinon, nous sommes toujours pris, à même l'étreinte fraternelle, à désigner un ennemi, à l'immoler. Le sacrifice devient nécessaire et constant ; cette violence que nous voulons quitter sert de fondement à l'humanité. Nous avons fait une très grande découverte dans la fraternité, mais ce pacte s'est fait à même le sang, le sacrifice. La fraternité n'est encore qu'une solidarité face à un ennemi commun : le sacrifié (le roi, le pauvre, le riche, le faible, le Juif, la femme, etc.). Après la découverte du sacrifice comme fond de notre humanité, il m'est apparu, par la pièce *Ciel*, un moment fragile où nous pouvions retomber

dans l'état primitif. D'où la nécessité de consolider ce pacte. Alors les frères vont faire deux lois : « Tu ne mangeras pas ton voisin » et « Tu dois vivre le plus longtemps possible ». Ce sont les deux lois qu'ils écrivent sur la table. Je trouve que la seconde est terrible ; elle implique l'héroïsme. Je me suis posé la question au moment d'écrire : Qu'est-ce qu'un héros aujourd'hui ? Hölderlin a été très important pour moi. Il dit que les tragédies ne peuvent plus finir par la mort parce que ce n'est pas la mort qui est tragique. Je m'étais dit : donc, il ne faut pas mourir, et ce qui est héroïque, c'est de persister. Dans les pièces, ils le disent, ces hommes auxquels il arrive des choses terribles ; ils disent : « Je continue ». *L'Homme assis*, la troisième des quatre pièces, démontre l'impossibilité

de maintenir ensemble, dans un même espace-temps, les deux systèmes : les frères ennemis et l'amour. J'en arrive à *Marais*, où là, vraiment, c'est une fin, il y a quelque chose qui est arrêté, j'en arrive au seuil de l'amour, et le corps disparaît, d'ailleurs. À la fin de la pièce, le jeune homme affirme la découverte de l'amour, les autres ne peuvent pas comprendre ; alors il se sauve, s'enfonce dans les marais... et il disparaît. Ce qui est terrible pour ces hommes, ils le disent clairement : « On n'a même pas le corps. Il est mort, et on n'a pas le corps. » J'ai déjà dit à quelqu'un : « Si j'en arrive à être obligée de parler de l'amour, je vais devoir changer de genre, je ne pourrai plus écrire du théâtre. » Le théâtre, pour moi, c'est la lutte, le combat, et c'est ce que le spectateur va voir. Si je veux parler de l'amour, ce sera en dehors du théâtre, ça va me prendre d'autres moyens.

Une tache sur la lune était votre première pièce jouée ; qu'est-ce que ça vous a apporté ? Qu'est-ce que ça a changé pour vous ?

M.-L. L. – Ça n'a rien changé pour moi, mais je pourrais parler de ce que ça m'a apporté. Je me suis sentie plongée dans la production, dans la vie concrète : j'ai bien regardé comment Martine Beaulne dirigeait les comédiens et j'ai trouvé ça passionnant. Par rapport au texte lui-même, ce que j'ai aimé de Martine, c'est qu'elle a mis la pièce en scène de manière épurée, ce qui permettrait qu'on puisse la reprendre ; si elle avait tout joué, en étant plus dans le réalisme, une vraie porte et tout, ça aurait pu vider la chose. Mais en tenant la pièce là où elle l'a tenue, il sera possible de la reprendre différemment, puisque quelque chose est resté virtuel, proche du texte. Je trouve ça intéressant. Sur le plan de l'écriture, c'est plus difficile, parce que je termine la dernière de la série des Tuppe et Bibe. Quand *Une tache...* a été montée, je savais que cette façon de faire était terminée. Je pars toutefois avec des interrogations. Par exemple,



Françoise Faucher (Tuppe)
et Luc Durand (Bibe) dans
Une tache sur la lune, Théâtre
de Quat'Sous, 1997. Photo :
Josée Lambert.



la symétrie ! Les comédiens, Françoise Faucher et Luc Durant, ont su jouer de telle manière que j'ai pu voir cette symétrie dont j'avais vaguement l'intuition. L'opposition symétrique des deux personnages, ce sens de la mesure, ils l'ont admirablement interprété. Je découvre une force terrible dans la symétrie. Comment déployer au maximum cette force vitale ? Je m'interroge aussi sur le fait que les répliques étaient très serrées : est-ce qu'il pourrait y avoir des trous là-dedans ? Je ne sais pas trop. C'est à penser. Je crois que je vais pouvoir commencer à penser cette production un peu plus tard. J'ai été tellement absorbée par l'expérience d'être jouée que j'ai besoin de temps. J'ai suivi la production, le jeu, je me suis mise à l'intérieur. Je n'ai pas voulu rester à l'extérieur. Peut-être aurait-il fallu... ? J'ai senti que j'étais vraiment heureuse proche de la scène.

J'ai pris une longueur d'avance, comme si je craignais quelque chose. Quand le rideau s'est levé, je n'aurais pas été à l'aise si j'avais écrit seulement une pièce ; j'aurais senti une pression. Que personne n'exerce, bien entendu, qui vient de moi. Actuellement, je me sens à l'aise avec ma longueur d'avance. Il faut croire que ça en prenait une bonne, parce que sept pièces d'avance, quand même ! C'est comme refuser un poids qui peut être paralysant. Désormais, on ne se demande pas si ma prochaine pièce s'en vient, on sait que j'en ai déjà sept d'écrites. Il y a une distance. Je me sens plus libre de continuer à écrire, moins influencée par la pression dont j'ai parlé. Je me connais, je ne peux pas écrire sur commande, par exemple. On me l'a déjà proposé, ça ne sert à rien, je ne peux pas. Même si on me laisse libre. Ça ne marche pas.

Quel rapport faites-vous entre théâtre et humanité ?

M.-L. L. – Le théâtre est un bon moteur, plus grand que nous. À un moment donné, je parlais des motifs froids qui nous constituent, nous, les êtres chauds. Comme la peur, c'est froid. On imagine ça bleu et froid, peut-être un peu gluant. On ne veut pas le reconnaître, on en est choqué ; c'est peut-être ça, l'étrange. L'étrange, ce sont des motifs bien avant nous qui nous constituent. C'est la violence, la rage, la furie, c'est l'ire et l'effroi. Nous sommes faits d'étrange et de familier. Notre familier, c'est cette humanité qu'on aime et à laquelle on n'arrive pas. À un moment donné, je lisais Sénèque ; c'était drôle pour un Romain de dénoncer l'histoire des gladiateurs. Sénèque était quand même particulier ; il avait un côté moral et préoccupé ; il devait souffrir terriblement dans la Rome décadente, alors il dénonçait les gladiateurs : « C'est cruel et c'est inhumain ! » Ce mot-là m'a frappée ; je me suis dit : donc, humain, on ne fait pas ça. Dans le mot humain, on inscrit donc un projet. Quand on dit « Sois humain », ou « Ce n'est pas humain », ça tourne toujours autour de la violence. On a un compte à régler avec la violence. On a la nausée de cette violence qui est en nous-mêmes... comme un corps étranger. On est pris dans la compétition, à gagner sa vie ; on n'est pas bien, on court après quelque chose. Même le théâtre, c'est bien beau, mais si ça se fait au détriment de quelqu'un d'autre, pour taper sur quelqu'un, ou oublier son enfant, négliger les êtres humains, de façon immorale, ça ne vaut pas la peine. Non, pas la peine. ¶